



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

La Teoría literaria romántica:
La naturaleza como principio generador de poesía

Autor/es

DAYHANNE JOSÉ UREÑA PERALTA

Director/es

MIGUEL ANGEL MURO MUNILLA

Facultad

Facultad de Letras y de la Educación

Titulación

Grado en Lengua y Literatura Hispánica

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2018-19



La Teoría literaria romántica:

La naturaleza como principio generador de poesía

, de DAYHANNE JOSÉ UREÑA PERALTA

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2019

© Universidad de La Rioja, 2019

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

TRABAJO FIN DE GRADO

**La Teoría literaria romántica:
La naturaleza como principio generador de poesía**

**The Romantic literary theory:
Nature as a principle generator of poetry**

Autor

Dayhanne José Ureña Peralta

Tutor

Miguel Ángel Muro Munilla

Grado

Lengua y Literatura Hispánica [603]

Facultad de Letras y de la Educación

Año académico

2018/19



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA

Resumen:

Este trabajo ofrece un análisis de del papel protagonista de la naturaleza en la Teoría lírica romántica. En primer lugar, se abordarán, como asunto previo, la noción de lírica, sus características y una breve historia sobre este género centrada en la presencia de la poesía. Posteriormente, se analizará de forma muy breve la Teoría lírica romántica: el romanticismo, los antecedentes del lenguaje lírico y la naturaleza en la filosofía. Enseguida, se tratarán las contribuciones de Wordsworth y Coleridge (*Baladas líricas*) dentro de la primera generación del Romanticismo inglés. Más allá de Inglaterra, y como transición hacia la poesía postromántica se explicarán las características de la poesía de Charles Baudelaire (*Les fleurs du mal*) en cuanto al prototipo de la poesía de la anti-naturaleza y la entrada de la ciudad en la poesía.

Palabras claves

Romanticismo, lírica, poeta, Wordsworth, Rousseau, Baudelaire, naturaleza

Abstract:

The following work offers an analysis of the Theory of Romantic poetry. It delves into the leading role of nature as a creative principle of art, as well as the philosophical foundations on which it is based. First, the notion of lyric poetry, its characteristics and a brief history about the poetic genre will be addressed as a prior matter. Later, the Romantic Lyrical Theory: romanticism, the background of lyric language, nature. Afterwards, the contributions of Wordsworth and Coleridge (lyrical ballads) are addressed within the first generation of English Romanticism. Beyond England, and as a transition towards modern lyric aesthetics, the vision Charles Baudelaire as prototype of anti-nature poetics is analyzed.

Key words:

Romanticism, lyric, poet, Wordsworth, Rousseau, Baudelaire, nature

ÍNDICE

Capítulo 1: Introducción	4
1.1Objetivos:	5
1.2 Metodología:	5
 Capítulo 2: La lírica.....	5
2.1 Características de la lírica.....	6
2.2 Breve historia de la poética	8
 Capítulo 3: La teoría lírica romántica	13
3.1 El Romanticismo	13
3.2. La naturaleza y la filosofía	13
3.3.William Wordsworth.....	17
3.4 Baudelaire y la anti- naturaleza	20
 4. Conclusiones	26
 5.Bibliografía	29

Capítulo 1: Introducción

La creación literaria es un fenómeno presente en todas las culturas, ya sea escrita (literatura escrita) como hablada o cantada (literatura oral), aunque no en todas ellas se ha manifestado en ambas formas. Desde la antigua Grecia el ser humano se ha preocupado por descifrar los secretos que se esconden tras el proceso de creación literaria. Platón y Aristóteles consideraron la naturaleza como el origen de la creación poética, es decir la poesía se concebía como reproducción de la naturaleza, donde el poeta se limitaba a transcribir o «dibujar» con palabras lo que percibía a través de los sentidos, ya fuera el paisaje natural, el habla de las personas o las costumbres de la sociedad.

Estas ideas permanecieron prácticamente invariables hasta la aparición del romanticismo a finales del siglo XVIII, que se produjo en medio de una profunda crisis política en Europa. Este movimiento, originado en Alemania e Inglaterra, rompió con los cánones preestablecidos e introdujo nuevos valores estéticos en todas las Bellas Artes (especialmente en la lírica). Esas novedades se trasladaron a distintos aspectos de la sociedad del momento logrando cambios radicales, que se han extendido hasta nuestros días: el artista rebelde, el valor del individuo, el héroe solitario que lucha contra las injusticias del sistema, la inquietud por el lado oscuro de la condición humana, y, sobre todo, la importancia de la de la naturaleza en la creación artística.

Así, en el presente trabajo se analiza la Teoría lírica romántica, especialmente el rol protagonista de la naturaleza. En ese sentido, se explicarán sus distintas concepciones en el proceso de creación poética. La primera noción alude al conjunto de cosas (piedras, ríos, árboles, animales...) que existen en el mundo o que se producen o modifican sin intervención humana y que el hombre imita a través de las palabras. En el romanticismo la naturaleza es el principio energético, la fuerza vital en que se origina la fuerza creadora artística. En el caso del Rousseau, se refiere a la naturaleza maternal y protectora sinónimo de bondad y pureza, alejada de la mano corruptora del ser humano.

El trabajo se ha estructurado de la siguiente manera: el capítulo 2 trata sobre la lírica: definición, características y una breve historia de ella. En el capítulo 3 se analiza la teoría lírica romántica: el romanticismo y su contexto histórico, antecedentes de un nuevo lenguaje y la naturaleza y filosofía. Posteriormente, se aborda la visión poética de Wordsworth y de Baudelaire. Por último, se presentan las conclusiones y se ofrecen las referencias bibliográficas utilizadas en los diversos capítulos.

1.1 Objetivos:

El objetivo de este trabajo es analizar la Teoría lírica romántica desde la Teoría de la Literatura, especialmente, el rol protagonista de la naturaleza. Para ello, se parte de las nociones de lírica y las concepciones poéticas de Wordsworth y Coleridge en el prólogo a las *Baladas líricas* y se contrastan con Baudelaire como prototipo de poética de la anti-naturaleza y transición hacia la poesía moderna. También se pretende analizar los fundamentos filosóficos sobre los que se apoya la Teoría lírica romántica.

1.2 Metodología:

En este trabajo se analizan las teorías líricas románticas y el papel protagonista de la naturaleza. En primer lugar, se ofrece una visión global de la lírica, sus características y su evolución desde sus inicios en la tradición grecolatina hasta la actualidad. Para ilustrar cada rasgo de la lírica se ha elegido a los poetas que mejor definen dicha cualidad. Posteriormente, se analizan los aspectos históricos, culturales y filosóficos fundamentales del movimiento romántico, a propósito del nuevo sentido del lenguaje aportado por la filosofía idealista alemana y los aportes de Rousseau.

Asimismo, se ha tomado las ideas principales del *Prólogo a las Baladas Líricas*, considerado como el Manifiesto romántico, donde se sintetizan los preceptos estéticos de Wordsworth y Coleridge y los poemas que mejor ejemplifican sus teorías. Después, se explica la poética en *Las flores del mal* de Baudelaire como punto de inflexión en el cambio de la orientación en cuanto a la estética de la anti-naturaleza y, por extensión, de la entrada de la ciudad en la poesía, sobre todo el lado decadente y deshumanizador como consecuencia del auge tecnológico y científico. Dentro de las vanguardias del siglo XX se ha elegido el creacionismo de Huidobro como muestra de la herencia de la estética de Baudelaire. Este último apartado se ha analizado a partir del capítulo *El arte como Anti-Naturaleza. A Propósito de orientación estética después de 1789* de Hans Robert Jauss, padre de la Estética de la recepción, dentro de la obra *Avances en Teoría de la Literatura* coordinada por Darío Villanueva.

Capítulo 2: La lírica

Según el DRAE la lírica (del latín *lyricus*, y este del griego *λυρικός*) es un género literario, generalmente en verso, que trata de comunicar mediante el ritmo e imágenes los sentimientos o emociones íntimas del autor. El origen del término «lírica» obedece a las composiciones que en la antigua Grecia se cantaban acompañadas de la

lira. Según Cabo (1999: 85), la lírica era apenas un género poético entre otros; sin embargo, a raíz de la pérdida de vigencia del gran poema narrativo (épica) y del verso dramático (tragedia y comedia), las nociones de lírica y poesía acabaron por confundirse. En la actualidad el adjetivo «lírico» es sinónimo de «poético», con el sentido de «hermoso», «bello», «agradable». La lírica tiene la finalidad compartida con los demás géneros literarios de representación ficticia de acciones humanas.

Además, tanto el lector de poesía como el que la escucha (recitada) acude a ella por la belleza de su lenguaje o por la emoción que suscita. Así, el poeta dispone de los recursos literarios necesarios para deleitar, porque la belleza agrada, conmueve y seduce como indican Wellek y Warren:

Los teóricos contemporáneos convienen en que la experiencia estética es una percepción de calidad intrínsecamente placentera e interesante, que brinda un valor final y una muestra del gusto de otros valores finales. (...). La experiencia estética es una forma de contemplación, una amorosa atención a cualidades y estructuras cualitativas. (2008: 283-284)

En la *Crítica del juicio*, Kant (1968:50) aludía a esta cuestión del gusto ante la belleza estética: «Gusto es la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por un agrado o desagrado ajeno a todo interés. El objeto de semejante agrado, se califica de bello».

En otro sentido, la lírica es el tipo de lenguaje literario por excelencia en cuanto a la disonancia entre el significado y el significante. Si el lenguaje se carga de figuras retóricas se denomina poesía «simbólica» que resulta en una forma de expresión hermética, oscura e indirecta. Lorca y Góngora encajarían perfectamente en este tipo de poesía. La poesía discursiva utiliza un lenguaje muy parecido al lenguaje oral, que encontramos en la obra de Antonio Machado y Blas de Otero, quien decía: «escribo hablando».

2.1. Características de la lírica

Las características principales del género lírico son: la subjetividad, la brevedad, la musicalidad, la hiperestructuración y la hipersignificación. La lírica es un lenguaje que promueve una honda compenetración con los sentimientos manifestados por el poeta en primera persona, sea en verso o en prosa. Generalmente la implicación del

autor es grande por lo cual resulta muy difícil separar el «yo poético» del «yo autor». Sin embargo, hay una poesía, como la de Pessoa, donde el autor no manifiesta ningún vínculo personal con lo escrito. En ambos casos, el objetivo es la expresión de emociones a través de palabras adecuadas con la colaboración activa del lector. Al respecto, considero que en los recitales de poesía la voz y la musicalidad producen placer en el oyente, quien puede «acoplar» a su situación personal la emoción que recibe. También, el efecto sobre el receptor de la acción imitativa es apreciable en los orígenes de la tragedia y la purificación (catarsis) que lograba excitar temor o piedad en el público.

A veces el poeta recurre a elementos externos para describir sus sentimientos. Esta técnica tuvo mucha difusión durante el romanticismo y el modernismo en cuanto a la correspondencia directa entre el paisaje y el mundo interno del poeta. En ese mismo sentido, resulta ilustrativa la «falacia patética» de Ruskin, basada en la descripción de objetos inanimados de la naturaleza confiriéndoles sentimientos, pensamientos y sensaciones humanas. Asimismo, a principios del siglo XX el poeta T. S. Eliot introdujo la noción del «correlato objetivo», en la cual se emplean imágenes poéticas sucesivas (situaciones o grupo de objetos encadenados), a modo de fórmulas, vinculadas a una emoción para que los hechos externos las evoquen. De este modo, se produce una sensación de análisis donde el lector tiene que recomponer el mensaje codificado por el poeta. Esta técnica literaria tiene su correspondencia en la pintura cubista, donde cada aspecto de la obra debe ser analizado y estudiado individualmente. En el cubismo se representa la naturaleza a partir del uso de formas geométricas, promoviendo la fragmentación y descomposición de los planos y perspectivas.

Otra de las cualidades de la lírica es su tendencia a la estaticidad. Aunque existen poemas narrativos (*La Divina Comedia* de Dante o la *Eneida* de Virgilio) la lírica se centra en un único aspecto (sentimiento, lugar, experiencia) y lo describe con la mayor exactitud posible. Es por ello por lo que la mayoría de los poemas líricos tienden a la brevedad. Esto es fácilmente constatable tanto en la extensión de los poemas como en el total de la obra de cualquier poeta. Este rasgo dota a la poesía de una mayor condensación informativa que los demás géneros literarios. Asimismo, los poemas del italiano Giuseppe Ungaretti se caracterizan por la brevedad y la compresión de significado, especialmente el poema “Mattina”, que consta de un verso: «M’illumino d’immenso». Así, con un simple verso Ungaretti alude a la realidad absoluta que nace

con el amanecer. Los haikús también son una muestra de la compresión de información en un espacio mínimo.

Por otro lado, la poesía tiene una relación especial con la música. Las rimas, el ritmo y las figuras retóricas fónicas permiten un juego con los sonidos de las palabras para provocar una sensación de ritmo y musicalidad. Como ejemplo de la búsqueda de efectos rítmicos y la musicalidad destaca la poesía de Rubén Darío, quien siguió el camino marcado por Paul Verlaine: «De la musique avant toute chose». Para él, como para todos los modernistas, la poesía era, ante todo, música. Así pues, tanto el aspecto sensorial (fonético) y el uso de la imagen(metáforas) incrementan «la potencia» del poema en cuanto a su polivalencia y su hipersignificación. Es decir, que el poema significa más que el ensayo, la narrativa o cualquier tipo de texto.

En cuanto a «texto literario», la lírica destaca por su alta estructuración, sobre todo en los poemas, donde cada elemento puede relacionarse con los demás. Esta confección hiperestructurada del texto poético lo dota de nuevos sentidos «abiertos» a la interpretación de cada lector.

2.2. Breve historia de la poética

La creación poética ha sido objeto de reflexión desde la Grecia antigua a través de distintas ramas del saber: filósofos, críticos, psicólogos y los propios poetas. En general, podemos encontrar dos vertientes reflexivas al respecto: la poesía como hecho racional y la poesía como hecho misterioso, esotérico o irracional. Inicialmente, filosofía, poesía y religión se fundía en una sola en las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Sin embargo, Platón y Aristóteles fueron los primeros en aproximarse a la poesía como imitación de seres humanos en acción (mímesis). En ambos casos la poesía se identificaba con la imitación escénica. Para Platón (libro X de *La República*), la mímesis se refiere a un «divertimiento, no una cosa seria», a través del cual el poeta reproduce, al modo de la pintura, la apariencia de la naturaleza (el sol, el cielo, la tierra, los animales y las acciones de las personas dentro de la sociedad). Así, el poeta «es un hacedor de imágenes que son fantasmas lejanos de la realidad». También, Platón advierte que el poeta está poseído por fuerzas irracionales (inspiración y el entusiasmo) que pueden contagiarse a otros. Para él, el poeta (en el sentido de escritor) tiene una facilidad especial para la mentira y el engaño, por lo que debería ser desterrado de la República ideal.

Aristóteles estudia detenidamente dos artes miméticas: la tragedia y la epopeya. En el último capítulo de su *Poética* afirma la superioridad de la tragedia porque se centra en los hombres en acción viva. Su exaltación del drama como mimesis perfecta se aprecia en su definición de tragedia:

La tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones. (Aristóteles, 1994,29)

Esta definición se contrapone a la de comedia, la cual se basa en la imitación de personas de inferior calidad, especialmente en su aspecto risible. Asimismo, Aristóteles considera el origen de la poesía yace en la tendencia natural del ser humano a la imitación y el placer que experimenta cuando imita:

Y en efecto, imitar es algo connatural en el hombre desde la infancia -ahí radica precisamente su diferencia con respecto a los demás animales, en que es más apto para la imitación, aparte que adquiere sus primeros conocimientos imitando-; la otra causa es el hecho de que goza con la imitación. (Aristóteles,1994: 448)

Como ha advertido Garrido (2004: 51), la *Poética* de Aristóteles es el tratado de referencia de la disciplina y apenas ha suscitado cuestión alguna con posterioridad que no hubiese sido examinada con más o menos extensión en ella.

En el clasicismo latino la *Epístola a los Pisones* (*Ars poetica*) de Horacio constituye la poética mayor del periodo latino. En ella Horacio aconseja escribir poesía según los modelos griegos. Además del legado de los motivos literarios como el *Carpe Diem* o *Locus amoenus*, Horacio aporta dicotomía *docere aut delectare* (enseñar o deleitar), la primacía del contenido sobre la forma y la perfección poética mediante la relectura y reelaboración:

Vosotros, linaje de Pompilio, censurad un poema que no haya madurado con el tiempo y sufrido muchas tachaduras, hasta adquirir un pulimento perfecto; ...guarda, además, lo escrito nueve años escondido entre unos pergaminos; podrás borrar lo no publicado, pero la palabra soltada no puede volver atrás. (Horacio, 1961: 47, 49)

La comparación de la creación poética con el espejo que refleja la naturaleza es común desde el Renacimiento, aunque no por ello se afirmara que la obra artística debía constituir una imagen exacta de la realidad. Según Aguiar e Silva (1975:106) el crítico italiano Piccolomini del siglo XVI escribía que: «la poesía no es más que imitación, no solo de cosas, naturales o artificiales, sino principalmente de acciones, costumbres y afectos humanos» y Tasso afirmaba que la «poesía es una imitación realizada en verso, de acciones humanas, hecha para enseñanza de la vida». Así, hasta el siglo XVIII, toda obra poética seguía el principio imitativo del arte (la naturaleza como objeto que se imita a través de las palabras).

El neoclasicismo concibió la creación poética mediante la razón, el estudio, las reglas y el dominio de la técnica. *L' art poétique* de Boileau forjó los parámetros de un nuevo paradigma poético que sirvió de modelo a toda Europa. Las nociones aristotélicas de catarsis, mimesis y las unidades (acción, tiempo y lugar) serán el objeto central de la poesía paralelamente a la dicotomía horaciana (deleitar o enseñar). No obstante, la rigidez de esta poética empezó a mostrar síntomas de flexibilidad como indica Garrido:

La imitación, señalada por Aristóteles como principio creativo fundamental, es examinada con sumo cuidado por cuanto, en vez de identificar imitación de la naturaleza y creación, los autores las han contrapuesto y ahora se reivindica una imitación no estrictamente sacada de la naturaleza, sino también de la imaginación. (2004: 67)

Así, primero se ataca el principio imitativo de todas las artes al considerar que sólo la pintura y la escultura son copias de la naturaleza, mientras que la música, la arquitectura y la poesía no tienen la naturaleza como modelo. Según Aguiar e Silva (1975: 106), para Kames la poesía es híbrida, pues copia la naturaleza cuando el lenguaje poético imita sonidos y movimientos, especialmente en el caso de la poesía dramática, la cual consideraba como la única forma mimética, porque imitaba, mediante palabras, las palabras de los personajes. Así, la atención se desplaza de la naturaleza externa y objetiva para transformarse en una revelación de la interioridad del poeta (sentimientos, deseos y aspiraciones). Ahora el poema contiene el mundo creado a partir de la imaginación y los sentimientos del artista como indica Wordsworth (1999: 85) en el prefacio de las *Lyrical ballads*: «La poesía es el espontáneo desbordamiento de

intensas emociones y tiene su origen en la emoción rememorada en estado de tranquilidad». De este modo, la poesía nace («desbordamiento») de las profundidades del poeta, de manera natural como brota el agua de una fuente. Asimismo, el protagonismo que adquiere el artista en el acto creador, el valor del genio, la primacía de la sensibilidad, la imaginación, y las fuerzas creadoras inconscientes suponen el triunfo de la teoría expresiva. En definitiva, los románticos entenderán la naturaleza de dos maneras: la naturaleza como objeto a imitar y la naturaleza como principio dinámico generador de la creatividad del poeta, pero concederán más importancia a creatividad.

Según M. H. Abrams, en *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, en la segunda mitad del siglo XVIII se sustituye la metáfora del poema como un espejo de la naturaleza objetiva por la del poema como un cosmos alternativo (segunda naturaleza) de forma análoga a la creación del mundo por Dios. Así, el poeta será un Prometeo capaz de robar el fuego a Dios y construir mundos alternativos desde la imaginación. Así, el concepto de creación adquiere el sentido de absoluto porque la poesía no solo describe y expresa sentimientos e ideas, sino también crea realidades apoyándose en la naturaleza como principio dinámico generador de la creatividad. Además, la publicación de la *Crítica del juicio* (1790) favoreció nuevas poéticas de carácter más filosófico. En esa línea Fichte afirmaba que el «Yo» era una realidad absoluta dotada de una infinita potencia creadora. En lo adelante, el acto creador será definido por la rebeldía, la libertad y el rechazo a los modelos establecidos. En ese sentido destacan las reflexiones kantianas sobre el genio. Para Kant el genio es el medio a través del cual la naturaleza proporciona nuevas reglas al arte:

Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Y como el talento, como facultad innata productiva del artista, pertenece a la naturaleza, podría decirse que genio es la disposición natural del espíritu (ingenio) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. (Kant, 1968: 152)

Asimismo, Kant reflexionó sobre la categoría romántica básica de lo sublime, en cuanto a algo de elevación extraordinaria, fuera del orden natural y capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar:

Así, el vasto océano agitado por la tempestad, no puede ser calificado de sublime. El espectáculo es horroroso y es necesario que el espíritu se halle ocupado ya por ideas de diversa índole para que esa contemplación le inspire un sentimiento sublime en sí al estimular el espíritu a abandonar lo sensible para ocuparse en ideas que contengan más elevada finalidad. [...]. Para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar un motivo fuera de nosotros, mientras que para lo sublime sólo tenemos que buscarlo en nosotros y en el modo de pensar que ponga sublimidad en la representación de la naturaleza. (Kant, 1968: 87)

Paradójicamente, dentro del propio romanticismo, en sus postrimerías, surgió una corriente intelectualista que exaltaba el valor de la inteligencia y la técnica frente a la inspiración y la irracionalidad. En *La filosofía de la composición* (1846) Edgar Allan Poe expone un método preciso y minucioso para la elaboración del poema *El cuervo*. Según Aguiar e Silva (1975:106), Poe es el origen de una importante corriente lírica moderna basada en el intelectualismo y la perfección del ejercicio estético a través el dominio de la técnica. Esta tendencia se insertó en Europa a través de Baudelaire y sirvió de modelos a Mallarmé, Valéry, Pessoa y T.S. Eliot. Una innovación importante de esta corriente fue la entrada de la ciudad en la poesía y, por consiguiente, el triunfo de lo artificial sobre la naturaleza.

La estética moderna rechaza rotundamente las teorías de la imitación o copia de la de la realidad, sobre todo, cuando implican la representación fiel de la naturaleza, es decir, un «dibujo» mediante palabras de los seres y las cosas que circundan al hombre. El estilo predominante en la poesía moderna es el confesional donde el poema se concibe como una emoción experimentada por el autor. El poeta no solo expresa lo que siente, sino que se «desnuda» interiormente ante un oyente para que participe de las emociones. La visión de Bécquer perdura hasta nuestros días como ejemplo de poesía de los sentimientos, la sinceridad y el tono sencillo:

Hay otra [poesía] natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía. (Bécquer, 2008: 69)

Capítulo 3: La teoría lírica romántica

3.1 El Romanticismo

El Romanticismo fue un movimiento político y cultural que surgió en Europa a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Esta nueva percepción de la realidad abarcó todas las manifestaciones artísticas (literatura, música, pintura, arquitectura, escultura, etc.) para transformar la sociedad defendiendo la subjetividad frente a la ciencia y la razón. Así, siguiendo el esquema hegeliano del avance histórico a través de las tendencias contrarias, el Romanticismo reacciona contra los preceptos academicistas y formales de la Ilustración y el Neoclasicismo.

El espíritu romántico tuvo dos principales focos: Alemania e Inglaterra. Los ingleses asumen la hegemonía mundial gracias los avances científicos, el auge de las metrópolis, la industrialización y, sobre todo, a su victoria sobre Napoleón. Posteriormente, se extiende hacia Francia, y de ahí a todo el mundo a través de las Revoluciones Románticas, que propiciaron la independencia de Estados Unidos (1776), la Revolución Francesa (1789) y la independencia de las antiguas colonias europeas en América. Estos hechos cambiaron significativamente la forma de vida de la época entendiendo que la razón no era suficiente para comprender de la realidad.

3.2. La naturaleza y la filosofía

El sentimiento de la naturaleza y del paisaje constituye un rasgo importante de la literatura romántica. Se trata de una nueva visión del paisaje y no solo de una capacidad descriptiva del mundo exterior. Por ello, el corazón se transforma en la fuente por excelencia de los valores humanos y la sensibilidad se convierte en el atributo de las almas nobles. Así, la literatura se transforma en confesional como se percibe en *Las confesiones* de Rousseau y el *Werther* de Goethe. Esta nueva sensibilidad puede presentarse suave y placenteramente ante la contemplación de un hermoso paisaje como en *La nueva Eloísa* de Rousseau o de forma melancólica por la nostalgia de la felicidad perdida. Las ideas rousseauianas de la buena naturaleza maternal en el *Emilio* («El hombre es bueno por naturaleza y en la naturaleza») y en *El contrato social* («El hombre nace libre, pero en todos lados está encadenado») constituirán el centro de esta visión donde la civilización y la ciudad son el origen de todos los males del ser humano:

Todo es perfecto cuando sale de las manos de Dios, pero todo degenera en las manos del hombre. Obliga a una tierra a que dé lo que debe producir otra, a que un árbol dé un

fruto distinto; mezcla y confunde los climas, los elementos y las estaciones, mutila su perro, su caballo y su esclavo; lo turba y desfigura todo; ama la deformidad, lo monstruoso; no quiere nada tal como ha salido de la naturaleza, ni al mismo hombre, a quien doma a su capricho, como a los árboles de su huerto. De otra forma, todo sería peor, ya que nuestra especie no quiere ser formada a medias. [...] las preocupaciones, la autoridad, la necesidad, el ejemplo, todas las instituciones sociales, en las que estamos sumergidos, apagarían en él su natural modo de ser y no pondrían nada en su lugar que lo sustituyese. Sería como un arbolillo que el azar ha hecho nacer en medio de su camino y que los transeúntes, sacudiéndolo en todas direcciones, lo mata. (Rousseau, 1985: 27)

Esta visión de la naturaleza idealizada se ejemplifica perfectamente en el versículo del *Génesis*: «Vio Dios que todo lo que había hecho: era muy bueno». Rousseau reclamaba la vuelta al estado natural del ser humano como un buen salvaje que vive en armonía y paz con todos, alejado de los compromisos de la sociedad, los vicios y las guerras.

Rousseau ya había diagnosticado la oposición entre la civilización y la naturaleza como la razón última de la división entre la existencia burguesa y la existencia natural, e indicado nuevas vías para curar el mal de la sociedad desnaturalizada mediante su evangelio de la buena naturaleza maternal. (Villanueva, 1994: 123)

Por ello, el mundo natural (lagos, árboles, montañas) se relaciona con los estados del alma por ser este el refugio ideal para lograr la armonía entre todos. Así, la belleza del otoño (hojas caídas, la palidez del sol) y el paisaje asumen el protagonismo como se aprecia en las pinturas de Caspar David Friedrich, que establecen la presencia humana en una perspectiva disminuida en contraste con los extensos paisajes. También Constable y William Turner rechazan la imagen objetiva y las reglas de la perspectiva renacentista centrándose en paisajes terrestres (lagos, riberas, ríos, mares) contemplados por un observador emocionado. Sin embargo, otras veces estos dulces sentimientos se transforman en desesperación, angustia y tristeza, en los que el poeta se complace mediante visiones lúgubres, tétricas y tenebrosas como sucede en *The Night Thoughts* de Young o en las *Noches lúgubres* de Cadalso. Por este motivo los románticos buscan paisajes en sintonía con las emociones que experimentan o inoculan su estado de ánimo

en el paisaje que describen. Por ejemplo, en el *Werther* de Goethe se presenta una naturaleza idealizada en sintonía los sentimientos positivos del protagonista:

Una maravillosa serenidad ha invadido mi alma entera, al igual que estas dulces mañanas de primavera que disfruto con todo mi corazón. [...]. Cuando en torno a mí se levanta el vapor del dulce valle, y el sol, en lo alto, descansa junto a la superficie de la oscuridad impenetrable de mi bosque y solo unos cuantos rayos de sol se cuelan en el interior de este santuario y estoy tumbado en medio de la alta hierba junto al torrente que baja impetuoso y, más cerca de la tierra, me llaman la atención los miles de hierbecitas distintas; cuando siento más cerca de mi corazón el pulular del pequeño mundo que hay entre los tallos, las incontables, inescrutables figuras de los gusanillos, de los mosquitos y siento la presencia del Todopoderoso que nos creó a su imagen, el soplo del que es todo amor, que nos sostiene y nos mantiene flotando en medio de una eterna delicia.(Goethe, 2013: 7)

Sin embargo, en la segunda parte se aprecia una naturaleza oscura en correlación con la oscuridad de los sentimientos del protagonista, reflejo del joven que va camino del suicidio:

Anoche salí. Sobrevino de repente el deshielo y supe que el río había salido de madre, que todos los arroyos de Wahlheim corrían desbordados y que la inundación era completa en mi valle. Me dirigí a él cuando llegaba la medianoche y presencié un espectáculo aterrador. Desde la cima de una roca, con la claridad de la Luna, vi revolverse los torrentes por los campos, por las praderas y entre los vallados, devorando y sumergiendo todo; vi desvanecerse el valle; vi en su lugar un mar rugiente y espumoso, azotado por el soplo de los huracanes. Después, profundas tinieblas; más tarde, la Luna, que aparecía de nuevo para arrojar una siniestra claridad sobre aquel imponente cuadro. Las olas rodaban estrepitosas... se estrellaban a mis pies con gran fuerza. Un extraño temblor y una tentación inexplicable se apoderaron de mí. Me hallaba con los brazos estirados hacia el abismo, acariciando la idea de lanzarme a él. (Goethe, 2013: 77)

Asimismo, en el romanticismo el mundo interior del poeta y el ambiente exterior se fusionan. Ahora los cementerios, paisajes tenebrosos, tormentas, mares tempestuosos, ambientes nocturnos y las ruinas de castillos y abadías medievales

adquieren protagonismo. La naturaleza ya no es el *locus amoenus* de paisajes maravillosos y armónicos, al contrario, esta se vincula con los sentimientos turbulentos, la ira, el arrebato, el dolor y la tristeza. En las *Noches lúgubres*, Tediato tiene el propósito sacrílego de exhumar el cadáver de su amada, profanando el templo, para llevárselo a su domicilio y suicidarse posteriormente incendiando la casa. En el inicio de la obra se aprecia la naturaleza en sintonía con el dolor existencial del protagonista:

¡Qué noche! La oscuridad, el silencio pavoroso, interrumpido por los lamentos que se oyen en la vecina cárcel, completan la tristeza de mi corazón. El cielo también se conjura contra mi quietud, si alguna me quedara. El nublado crece. La luz de esos relámpagos..., ¡qué horrorosa! Ya truenan. Cada trueno es mayor que el que le antecede, y parece producir otro más cruel. El sueño, dulce intervalo en las fatigas de los hombres, se turba. El lecho conyugal, teatro de delicias; la cuna en que se cría la esperanza de las casas; la descansada cama de los ancianos venerables; todo se inunda en llanto..., todo tiembla. No hay hombre que no se crea mortal en este instante... ¡Ay, si fuese el último de mi vida, cuán grato sería para mí! ¡Cuán horrible ahora! ¡Cuán horrible! Más lo fue el día, el triste día que fue causa de la escena en que ahora me hallo. (Cadalso, 1993: 72)

Por otra parte, en la filosofía se concibe la naturaleza como un organismo animado, donde todos sus elementos están conectados y que se reproduce a sí misma a través de una doble naturaleza en forma de lucha de dos tendencias contrarias. Resulta ilustrativa la visión de A. W. Schlegel en la *Introducción a Teoría del Arte en los Cursos sobre Literatura y sobre Arte*, a propósito de la naturaleza como fuerza vital donde yace la fuerza creativa. Para A. W. Schlegel, la naturaleza está organizada en un todo inmerso en un eterno devenir, en una creación incesante. Por ello, el artista, que participa de esa energía organizadora y organizada (como ser orgánico), debe imitar a la naturaleza en su aspecto autónomo y crear obras originales que se muevan, no por un mecanismo externo, sino por una fuerza interior, como el sistema solar, y ya perfeccionadas, vuelvan sobre sí mismas. Así, el artista debe dejarse guiar por su intuición interior para conectar con su la naturaleza, su única maestra. Dado que todo átomo es un espejo del universo... la claridad, la energía, y la plenitud con que el universo se refleja en un espíritu, determinará el grado de la genialidad artística y lo situará en posición de crear un mundo en el mundo.

Con esta visión neoplatónica del animal-universo renace la idea de un alma universal omnipresente, principio espiritual del universo. Por ello, surge una tendencia panteísta de la existencia de Dios en todas las cosas. Esta visión tendrá mucha importancia en Wordsworth para quien la *Biblia* y la poesía son los lenguajes para acceder a los misterios de la naturaleza.

3.3. William Wordsworth

La etapa romántica inglesa se inicia 1798 con la publicación de la primera edición de las *Baladas líricas*. Wordsworth y Coleridge publicaron una colección de poemas bajo dicho título, la cual pasó a considerarse como el Manifiesto Romántico en poesía. Además, políticamente tiene lugar en 1832 (ley de la Reforma), y la muerte de Walter Scott. Paradójicamente, el prólogo a las *Baladas líricas* tuvo una mayor repercusión y éxito que la obra en sí misma. El prólogo inauguraba un nuevo tipo de poesía basada en el «verdadero idioma de los hombres» y su famosa definición de poesía como el «desbordamiento espontáneo de poderosas emociones recogidas en el sosiego». Cuando Wordsworth plantea esta concepción de poesía no da prioridad a un aprendizaje específico adquirido como los recursos retóricos y literarios, sino que equipara al poeta a la figura del genio: un prodigio con dones particulares innatos que lo diferencian de los demás. Así, para Wordsworth esta genialidad no solo permitía al poeta producir arte por encima de las reglas, sino que también creaba reglas nuevas pues creía fielmente que el poeta nace, no se hace. La naturaleza, como fuerza vital generadora de todo, se encargaba de concebir seres únicos e irrepetibles

Asimismo, Wordsworth estima que las figuras retóricas y la métrica eran trampas que no correspondían al lenguaje de la verdadera naturaleza humana. Más bien, dichos recursos eran artificios que sobrecargaban el poema y desvirtuaban el sentido que debía transmitir al lector. Esta idea es fundamental en el movimiento romántico porque permitió la democratización de la poesía a través de la expresión de los sentimientos en el lenguaje de las gentes comunes. Por consiguiente, la base de la dicción poética será la forma en que se expresan las personas corrientes (sin dialectismos y sin groserías). El verdadero poeta no difiere en nada de las demás personas, simplemente tiene una mayor disponibilidad a pensar y a sentir sin un estímulo exterior inmediato, pero lo que siente y piensa es común a la humanidad:

¿Y con qué se relacionan? Indudablemente, con nuestros sentimientos morales, con nuestras sensaciones instintivas y con las causas que las originan; con la influencia de los elementos y la presencia del universo visible; con la tormenta y la luz del sol, con los cambios de las estaciones, con el frío y el calor, con la pérdida de amigos y parientes, con heridas y resentimientos, con la gratitud y la esperanza, con el temor y la pena. Estos y los parecidos a estos son los sentimientos y las cosas que el poeta describe, ya que son los sentimientos del resto de la gente y lo que les preocupa. El poeta piensa y siente de acuerdo con las pasiones de los demás. ¿Cómo, pues puede diferir en esencia su lenguaje del de las demás personas que sienten intensamente y ven con claridad? Podría probarse que es imposible. (Wordsworth, 1999: 75)

Wordsworth, Coleridge y Southey, inspirándose en los encantos del paisaje del Distrito de los Lagos formaron un grupo de poetas que se denominó lakistas. Estos poetas exaltaron la belleza natural del *Lake District* (norte de Inglaterra) y la nobleza de las gentes sencillas, apartadas de las complicaciones y los vicios de la ciudad. Se aprecia la sintonía con Rousseau respecto a la idealización de la naturaleza y el mito del Buen salvaje afirmando que el hombre es bueno por naturaleza y en la naturaleza. Por ejemplo, el poema “Daffodills” (“Narcisos”) de William Wordsworth es una muestra de la nueva estética, donde el autor recoge una experiencia mística en uno de los paseos habituales en solitario por el lago. Wordsworth describe su estado de plenitud por la belleza del paisaje cuando una plantación de narcisos le absorbe y eleva a un estado catártico:

Caminaba solitario como una nube/ que flota sobre valles y colinas/ cuando de pronto vi una muchedumbre/ de dorados narcisos/ se extendían junto al lago/ a la sombra de los árboles, / en danza con la brisa de la tarde. (Wordsworth, 1989: 86)

La segunda parte del poema nos remite a la vida contemplativa en un *Locus amoenus*: un paisaje paradisíaco, bucólico y con connotaciones religiosas. Así, los estados de ánimos elevados producidos por la naturaleza o por la belleza de la naturaleza misma trascienden la realidad:

Reunidos como estrellas que brillaran en el cielo lechoso del verano, / Poblaban una orilla junto al agua dibujando un sendero ilimitado. / Miles se me ofrecían a la vista/ moviendo sus cabezas danzarinas. /El agua ondeaba, pero ellas mostraban una más viva

alegría/ ¿Cómo, si no feliz, será un poeta en tan clara y gozosa compañía? /Mis ojos se embebían, ignorando que aquel prodigio suponía un bálsamo. (Wordsworth,1989: 86)

Wordsworth finaliza el poema destacando la característica principal del poeta: un receptor de la belleza universal. Una belleza sinónimo de verdad que permanecía oculta a los demás y que como un visionario tenía el deber, por imperativo divino, de mostrarla a los demás.

Porque a menudo, tendido en mi cama, / pensativo o con ánimo cansado, / los veo en el ojo interior del alma /que es la gloria del hombre solitario. / y mi pecho recobra su hondo ritmo y baila una vez más con los narcisos. (Wordsworth, 1989: 86)

Igualmente, el poeta medita en calma y espera que «brote» la belleza para atraparla y plasmarla en el papel. Para Wordsworth el poeta tiene una doble la capacidad: la de recuperar la belleza experimentada, que permanece en el recuerdo, y la de conectar con la naturaleza dispone de una sensibilidad especial para acceder a los misterios de la naturaleza, sea a través de la *Biblia* o de la poesía.

Wordsworth califica como buena poesía aquella que emociona cuando se escribe y cuando se lee. Ha elegido temas que giran en torno a hechos y situaciones de la vida ordinaria y sencilla porque estas personas están más cerca de la naturaleza donde se encuentra la verdad. Por este motivo, resalta, sobre todo, el valor del tema con el fin de emocionar y llegar al alma del lector:

¡El tema es lo verdaderamente importante! Porque el entendimiento humano puede emocionarse sin necesidad de estímulos groseros y violentos; quien no sepa esto y quien, además, ignore que un ser es superior a otro en la misma medida en la que posea esta capacidad, debe de tener una percepción muy tenue de su belleza y dignidad. (Wordsworth, 1999: 45)

Aunque para Wordsworth la poesía se basa en un rebose de emociones poderosas, lo propiamente poético radica en la «emoción recordada en la tranquilidad» y la maravilla de recordar. Así, considera un milagro la conservación, depuración y expresión de lo vivido, a través del tiempo, en memoria y palabra. Al respecto de esta poesía de la poesía (metapoesía) destacan las apreciaciones de Heidegger a

propósito de la de la esencia de la mejor poesía y el poeta del poeta, que se resumen en cinco nociones. Primero, poetizar en el sentido de la más ingenua de todas las ocupaciones, es decir la poesía a modo de un juego inocente con las palabras. En el segundo punto aborda la importancia del lenguaje como herramienta para la demostración de la existencia. En el tercero, define el hombre como diálogo, porque experimentamos, nombramos y podemos oír unos de otros. El cuarto punto alude a Hölderlin cuando señala que los poetas fundan lo que permanece, es decir que los poetas fueron los encargados de crear el lenguaje y así mismo dar inicio a la historia. Por último, Heidegger estima que el ser humano tiene una existencia poética, porque la poesía al dar fundamento a la historia también fundamenta al ser humano.

3.4. Baudelaire y la anti- naturaleza

La filosofía romántica de la naturaleza como principio creador estético tuvo notables representantes: Schelling, A.W. Schlegel o Kant. Después de Kant, la filosofía de Schelling se convierte en una estética de la naturaleza que confiere al arte la nueva función autosuficiente y liberada de las reglas impuestas desde el exterior. No obstante, la naturaleza va perdiendo su estado de perfección y nace una estética del fracaso de lo sublime y de la ironía con Sade, Schopenhauer, Nietzsche y Baudelaire. Todo se reduce a la irracionalidad y al instinto de supervivencia del hombre como víctima de una naturaleza que lo destruye todo para poder regenerarse. Por ejemplo, la filosofía sadiana del egoísmo autoritario de la lucha contra Dios y la moral considera que el crimen sería el espíritu de la naturaleza, por lo que no puede haber crimen contra la naturaleza. Sin embargo, para Sade el «hombre enérgico» (encarnación de la energía) es capaz de saborear igualmente sus crímenes e incluso su propia autodestrucción, autorizando con este hecho a la naturaleza a una nueva creación. Por este motivo la naturaleza se convierte en algo detestable:

Oh tú, fuerza ciega e imbecil, aunque hubiese exterminado sobre la tierra todas las creaciones que la cubren, estaría muy lejos de mi objetivo, ya que te habría servido, madrastra, y ya que no aspiro sino a vengarme de tu necedad o de la maldad que tú haces sentir a los hombres, no proporcionándoles nunca los medios para liberarse de las horribles inclinaciones que tú les has inspirado. (Villanueva: 1994: 125)

En el *Werther* de Goethe también se apreciaba esta característica autodestructiva de la naturaleza que produce angustia y desesperación:

¡Ah!, no son las enormes y escasas catástrofes del mundo, no son las inundaciones, los temblores de tierra, que acaban con nuestras ciudades, lo que me conmueve, no. Lo que me lastima el corazón es la fuerza devoradora que se oculta en la naturaleza, que no ha producido nada que no destruya a su prójimo y a sí mismo. De este modo, avanzo yo con angustia por mi camino de poca seguridad, cubierto por el cielo, la tierra y sus fuerzas activas; y sólo veo un monstruo dedicado noche y día a devorar y destruir. (Goethe, 2013: 7)

Así, Baudelaire desestima la *Poética del cristianismo* de Chateaubriand en la que intenta salvar la fe perdida en el «Siglo de las luces» mediante una prueba estética de la existencia de Dios. Según Jauss, para Baudelaire la armonía cósmica se pierde entre las tinieblas de la irracionalidad, la melancolía y el desasosiego (en Villanueva: 1994, 122). La transición hacia esta nueva perspectiva se aprecia fácilmente con la metáfora del «apocalipsis de la naturaleza» de Carlyle. La literatura moderna revelaría aparentemente como apocalipsis de la naturaleza un misterio que había permanecido oculto hasta entonces, respecto al milagro del hombre de poder reproducir a partir del pensamiento, una ciudad como Londres y en ella un nuevo mundo Bello proyectado exclusivamente por el hombre.

Debido a la pasmosa velocidad con la que avanzaba la revolución industrial, el triunfo de la técnica y de las ciencias que se propagaba a las bellas artes, la desvalorización radical de lo natural vio oponérsele, también en la estética, una revalorización de lo artificial. Así, la naturaleza pierde el carácter de fenómeno estético, los atributos de armonía, del centro, de la utilidad, de lo histórico desde el punto de vista racional y de lo intacto desde el punto de vista orgánico. En síntesis, se ha perdido la fe en la naturaleza como origen de la fuerza creadora artística. En la primera exposición mundial de Londres ya se advertía el triunfo del progreso industrial sobre la naturaleza:

La poesía de la naturaleza está muerta para siempre [...]. La poesía ha cambiado de móvil, se ha desplazado [...] reunir en un pensamiento común a todos los pueblos de la tierra, hacer una llamada a su genio [...] abrirles un concurso universal y parar así con esta fusión general la solidaridad de todas las razas de la tierra, ¿no es poesía? Sí, es la gran poesía de la era que comienza. (Villanueva: 1994: 140)

Para Jauss (en Villanueva: 1994, 132), el *Homo faber* moderno consideraba a la naturaleza como simple materia a partir de la cual se creaba una segunda naturaleza en tanto que obra propia y comenzaba ya en esa época a elevar a «arte industrial» los productos de su trabajo. De este modo, la fe ciega en el progreso acercaba al hombre de la época al objetivo utópico de dominar por completo la naturaleza (algo que ya se veía en el final del *Fausto* de Goethe como aspiración humana). Sin embargo, autores como Theodor Vischer ya anticipaban las terribles consecuencias de este progreso:

Hay una frase terriblemente verdadera: el interés por la cultura y el interés de lo Bello, si se entiende por ello lo que es directamente hermoso en la vida, están en guerra entre sí, y todo progreso de la cultura es un paso mortal sobre flores abiertas sobre el terreno de lo que es ingenuamente hermoso... esta oleada [de progresos culturales] llevará además hasta el último valle entre las montañas y los bosques corrosivos de la cultura sin sus antídotos. (Villanueva, 1994: 122)

De esta manera se confirmaba el presentimiento que Kant ya había expresado en 1790 en la *Crítica del juicio* sobre el porvenir amenazado de la filosofía del Siglo de las luces:

Un siglo más avanzado estará siempre menos próximo a la naturaleza [...], y sin poseer ejemplos duraderos de ella, al final casi no estará en condiciones de hacerse una idea de la feliz unión, en un único y mismo pueblo, entre la obligación legal de la cultura suprema y la fuerza y la exactitud de la libre naturaleza y su propio valor. (Villanueva, 1994: 123)

Además, en sus *Cartas sobre la educación estética* (1795) Schiller proponía la estética del individuo como receta para convertir en autónoma la naturaleza del hombre y liberarlo de las coacciones gubernamentales (lo que Rousseau expresaba por: «es necesario obligar a los hombres a ser libres»). Así, el desarrollo del ser humano debe buscarse dentro de la ciudad en la aceptación y el aprendizaje voluntario (naturaleza sociable) y no en el modelo del *Emilio* de Rousseau que se basaba en la educación en la naturaleza salvaje, alejada de la civilización.

Por otra parte, en el “Sueño parisién” (poema número 102 de *Las flores del mal*) Baudelaire sienta las bases de la nueva estética y marca el paso de transición hacia las vanguardias. El poema es la visión de poética de un mundo soñado, concebido

eternamente según la voluntad del arquitecto poeta y liberado del hechizo de la naturaleza reproduciéndose siempre a sí misma.

De este terrible paisaje / tal que jamás mortal vio/ esta mañana todavía la imagen/vaga
lejana, me arrebatava // ¡El sueño está lleno de milagros! Por un capricho singular /
había desterrado de estos espectáculos/ el vegetal irregular // y, pintor orgulloso de mi
genio / saboreaba en mi cuadro / la embriagadora monotonía / del metal, del mármol y
del agua. (Baudelaire, 1994: 134)

Sin embargo, esta visión tan grandiosa como terrible, se transformará bruscamente en el temor frente a un más allá de la naturaleza cuando el poeta despierta del sueño. El carácter inquietante del silencio absoluto transformará lo nunca visto en terror. Esa «terrible novedad» es la repetición de «este terrible paisaje» de la primera estrofa que ilustra el horror del hombre que se despierta y debe reconocer que aquel hermoso sueño no era más que el comienzo de lo terrible. El fin del sueño renueva el horror sentido por Pascal con respecto al «eterno silencio de los espacios infinitos», pero sin la esperanza de un Salvador.

Al volver a abrir mis ojos llenos de llama / he visto el horror de mi tugurio/ y sentido
penetrando de nuevo en mi alma, / el aguijón de las preocupaciones malditas/ el reloj de
acentos fúnebres/ daba brutalmente las doce/ y el cielo vertía tinieblas / sobre el triste
mundo entumecido. (Baudelaire, 1994: 134)

Este antimundo de metal, mármol y agua evoca otros modelos de pesadillas míticas y apocalípticas donde lo artificial fue presentado como contrario a lo natural y en donde la obra humana se opone de manera provocadora a la creación divina. Le había precedido *El Dominio de Arnheim* de Poe con el paraíso artificial de un jardín inglés laberíntico, *Una Noche de Cleopatra* de Gautier y, sobre todo, *Puerto romano* y las *Cárceles* de Piranèse, cuyo laberinto no admite ni árboles ni plantas. Sin embargo, este antimundo se aproxima más a los modelos antiguos, especialmente al *Apocalipsis* de San Juan.

El “Sueño parisien” anuncia la fantasía de una ciudad dentro de una ciudad, de una ensoñación inimaginable, precisamente en París (capital del siglo XIX). El sueño ha nacido de un principio de la poesía moderna, propio de Baudelaire, de la paradoja de «soñar a voluntad». Para Jauss (en Villanueva: 1994, 137), la producción del poema

debe pues someterse a la condición impuesta por un capricho curioso y desterrar del paisaje imaginario el «vegetal irregular», es decir, toda la naturaleza orgánica. Así, es desterrada de la poesía, no la naturaleza legal y económica, sino la naturaleza anárquica y despilfarradora, no la materia en cuanto objeto del trabajo, de la técnica, de la ciencia, sino el Todo vivo en cuanto encarnación de lo que Hegel denominó «lo Otro del espíritu».

Con *Las flores del mal*, especialmente el poema «Sueño parisién», Baudelaire sienta las bases de la nueva estética marcada por el paso de lo natural a la entrada de la ciudad en la poesía, no obstante, de forma singular en sus aspectos más degradantes. Como las grandes metrópolis de Europa, París experimenta una gran transformación y en ella se aprecia, junto al glamour de los grandes y elegantes palacios y bulevares, la miseria de los barrios: chabolas, los mendigos y prostitutas.

Por otra parte, Charles Baudelaire es considerado el padre del posromanticismo y, en gran medida, de la poesía moderna. A *Contrapelo* de Huysmans destacó por manifestar las diferencias entre lo natural y el aprecio sin fisuras por lo artificial al modo de lo que se veía en «Sueño Parisiense» de Baudelaire. Al respecto, Oscar Wilde añade que no es arte quien imita a la naturaleza sino la vida al arte. El cambio de orientación estética después de 1789, que comenzó por transfigurar la pérdida de historia racional, triunfo de una naturaleza sagrada, degeneró a partir del fracaso de la esperanza romántica en una eliminación progresiva del dominio de la naturaleza en el arte para centrarse en lo que sucede en la ciudad.

La estética impulsada por Baudelaire fue continuada por Mallarmé y Valéry, quienes ayudaron a consolidarla, y sin los cuales no se entendería el cambio hacia las poéticas modernas. En esta línea destaca el Modernismo español (síntesis del Parnasianismo y del Simbolismo). La poesía de Rubén Darío siguió el camino marcado por Verlaine: «De la musique avant toute chose». Para él, como para todos los modernistas, la poesía era, ante todo, música y estética del lenguaje. Asimismo, en el Modernismo la naturaleza no desaparece por completo en favor de la ciudad. Más bien, la naturaleza salvaje o «natural» cede su importancia ante la naturaleza sometida por el arte: los parques y jardines otoñales poblados de árboles, arbustos, flores, estanques, fuentes, cisnes. Por ejemplo, en “Arias otoñales” de Juan Ramón Jiménez se aprecia este rol protagonista de los jardines:

Mañana alegre de otoño:/ cielo azul, y sobre el cielo / azul las hojas de oro / de los jardines enfermos. / Y yo, desde la terraza / miro un chopo casi muerto, / cuyas pobres hojas secas / son de un blanco amarillento. (Jiménez, 1999: 129)

Posteriormente, Huidobro partirá de este legado estético para su creacionismo. Según Jarra (1977: 89) en el creacionismo la palabra es el elemento principal para crear belleza. Así, poeta es un pequeño Dios que percibe imágenes y las dota de sentido. Esta noción de poesía se aleja del concepto de mimesis de Aristóteles y de los románticos, pues el poeta no reduplica o copia la realidad, sino que se autoproclama independiente para crear nuevas realidades a su voluntad como un pequeño demiurgo. Así, en 1914 publica su primer manifiesto *Non serviam*, donde se distancia de la naturaleza: «No he de ser tu esclavo, madre Natura. Seré tu amo». En esta misma línea destaca *Adán* (1916), segundo manifiesto que remite a las enseñanzas de Emerson, quien aseguraba que el poeta debía crear «una cosa nueva». Huidobro afirma en su poema más célebre «Arte poética», dentro los *Espejos del agua*: «Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas. / Porqué cantáis la rosa, ¡oh, poetas! / Hacedla florecer en el poema».

4. Conclusiones

Al finalizar este trabajo hemos constatado que desde la antigüedad el ser humano ha reflexionado sobre los procesos (racionales e irracionales) que intervienen en la creación literaria: filósofos, críticos, psicólogos y los propios poetas. Aunque desde distintas perspectivas, el rol protagonista de la naturaleza en todos los casos es evidente. En sus orígenes la noción de mimesis aludía a la reproducción de la naturaleza como algo exterior al sujeto, donde el poeta se limitaba a transcribir con palabras lo que percibía a través de los sentidos, ya fuera el paisaje natural, el habla de las personas o las costumbres de la sociedad. Platón compara la poesía a un espejo como imitación metafórica de la naturaleza a través del lenguaje, pero también se refiere a la inspiración como una fuerza creadora irracional. En sus reflexiones en la *Poética* sobre las artes miméticas (tragedia y la epopeya) Aristóteles entendía que la poesía partía del instinto humano de la imitación y del placer que produce lo imitado. Consideró que la tragedia es el arte mimético perfecto por la imitación de una acción elevada, mientras que la comedia imitaba las personas de baja calidad.

El Romanticismo fue un movimiento político y cultural que surgió a finales del siglo XVIII en Alemania e Inglaterra, extendiéndose después a toda Europa y a América. El nuevo sentido del lenguaje aportado por este movimiento se vincula a la filosofía idealista alemana, cuyos principios básicos son: la naturaleza, la imaginación, la fantasía, el subjetivismo, la sensibilidad, el genio y la libertad de creación. En síntesis, los románticos entenderán la naturaleza de dos maneras: la naturaleza como objeto a imitar y la naturaleza como principio dinámico generador de la creatividad del poeta, pero concederán más importancia a la segunda por la originalidad.

Así, las reflexiones kantianas en la *Crítica del juicio* (1790) sobre el genio (talento innato a través del cual la naturaleza da nuevas reglas al arte) y lo sublime (belleza extraordinaria que provoca dolor por ser imposible de asimilar y arraigado en el sujeto) derivaron en poéticas de carácter filosófico (Herder, Goethe, Schiller, Schlegel y Fichte). El poeta es parte de la naturaleza creadora y por él fluye la energía creadora. Ahora describe, expresa y crea realidades porque las fuentes de creación se encuentran en su interior (subjetividad). Asimismo, se sustituye la metáfora del poema como un espejo de la naturaleza por la del poema como una naturaleza alternativa creada por el poeta.

Ciertamente, *Emilio*, *La Nueva Eloísa* y *Las Confesiones* de Rousseau serán fundamentales por la idealización de la naturaleza y el mito del Buen salvaje, al afirmar

que el hombre es bueno por naturaleza y en la naturaleza. En este sentido, la naturaleza adquiere el valor de «tierra madre» pura y sin dominar, que no ha entrado en contacto con la sociedad corruptora. Asimismo, la soledad y la alta sensibilidad del sujeto lo armonizan con la naturaleza, la cual puede presentarse apacible (*locus amoenus*), majestuosa (sublime), violenta (tormentas) o muerta (ruinas). La grandeza de la naturaleza (todo lo que rodea al ser humano) es apreciable en los extensos paisajes de las pinturas de Caspar David Friedrich y la destrucción objetiva de la imagen en Constable y William Turner. Asimismo, la filosofía romántica de la naturaleza (Schelling, A.W. Schlegel o Kant) fue determinante en la nueva función autosuficiente y liberada del arte, porque consideraba el universo como un organismo en constante transformación como fuerza vital de donde emanan las fuerzas creativas. El artista, como organismo que participa de dicha fuerza, debía seguir a la naturaleza y proporcionar obras originales.

Por otra parte, la noción actual de la lírica es heredera del romanticismo, pues las características principales que la definen (subjetividad y sentimiento) se remontan a este periodo, respecto a la comunicación de sentimientos de palabras a modo de confesión. En la línea intimista o autobiográfica destacan Bécquer y Wordsworth por su implicación total. Sin embargo, hemos comprobado que no siempre existe una correlación entre el «yo poético» del «yo autor» como sucede en la poesía de Keats y Pessoa donde el poeta se oculta tras máscaras. También el poeta puede apoyarse en elementos externos de la naturaleza para expresar su mundo interior. Esta sintonía se reflejaba en paisajes maravillosos armónicos y agradables ante la contemplación de un hermoso paisaje (*La nueva Eloísa* de Rousseau) o en forma de desesperación, angustia y tristeza, en los que el poeta se complace mediante visiones lúgubres, tétricas y tenebrosas como en las *Noches lúgubres* de Cadalso. Igualmente, la naturaleza se vincula a sentimientos turbulentos, ira y arrebato en los cementerios, paisajes tenebrosos, tormentas, mares tempestuosos, ambientes nocturnos y las ruinas de castillos o abadías medievales. En ese mismo sentido, resulta ilustrativa la «falacia patética» de Ruskin, basada en la descripción de objetos inanimados de la naturaleza confiriéndoles sentimientos, pensamientos y sensaciones humanas. Además, T. S. Eliot introdujo la noción del «correlato objetivo», en la cual se emplean imágenes poéticas encadenadas a modo de fórmulas, vinculadas a una emoción para que los hechos externos las evoquen. El lector tiene que recomponer el mensaje codificado como

ocurre en la pintura cubista, donde cada aspecto de la obra debe ser analizado y estudiado individualmente.

Asimismo, Wordsworth, al igual que los demás lakistas (Coleridge y Southey), se centra en la naturaleza idealizada rousseauiana de la bondad natural de los humanos y del paisaje. Exaltó la belleza natural del *Lake District* (norte de Inglaterra) y la nobleza de las gentes sencillas apartadas de las complicaciones y los vicios de la ciudad. Para él, el poeta es una persona dotada de una gran sensibilidad y un alma que abarca más de lo que comúnmente se supone entre el género humano. Debido a un mejor conocimiento de la naturaleza humana, y a que es una persona que habla a personas, el poeta debe hablar en un lenguaje fácil y comprensible, alejado de las groserías y artificios retóricos. El poeta piensa y siente de acuerdo con las pasiones de los demás y los que les preocupa (amor, miedos, deseos, alegrías, etc.). Además, Wordsworth afirma que el poeta dispone de todo el universo como su materia de inspiración, puesto que la naturaleza y la *Biblia* son los libros mediante los cuales el poeta – profeta se comunica con Dios.

Les fleurs du mal (1857) de Charles Baudelaire supuso la transición de lo Bello natural de la estética romántica al concepto moderno del arte como una radiografía poética de la sobre lo que ocurre en la ciudad, donde convivían junto al glamour de los grandes y elegantes bulevares y palacios, la miseria de los barrios, los mendigos y prostitutas. El “Sueño parisién” es una muestra de este lirismo de la ciudad, donde la visión de poética de un mundo soñado, a modo de revelación mística, se transformará bruscamente en el temor frente a un más allá de la naturaleza cuando el poeta despierta del sueño y advierte el comienzo de lo terrible. Además, Baudelaire, parte de la poética de Poe para introducir en Europa una nueva corriente estética intelectualista, que exalta el valor de la inteligencia y la técnica frente a la inspiración y la irracionalidad, la cual fue seguida por Mallarmé, Valéry y T.S. Eliot.

Finalmente, en el Modernismo español (encabezado por Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez) la naturaleza salvaje o «natural» cede su importancia ante la naturaleza sometida por el arte: los parques y jardines otoñales poblado de arbustos, flores, estanques, fuentes o cisnes. Asimismo, Huidobro parte de este legado estético iniciado por Baudelaire para su creacionismo, donde la palabra es el elemento principal para crear belleza. Así, poeta es un pequeño Dios que percibe imágenes, las dota de sentido, y crea nuevas realidades a su voluntad como un pequeño demiurgo.

5. Bibliografía

- Aguar E Silva, Vitor Manuel (1975), *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- Aristóteles (1994), *Poética*, Barcelona, Icaria.
- Asensi Manuel (1995), *Literatura y filosofía*, Madrid, Síntesis.
- Blasco Javier (1999), Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*. Madrid, Cátedra
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (coord.) (1999), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco
- Cadalso, José (1993), *Cartas marruecas; Noches lúgubres*. Madrid, Taurus.
- De la Peña, Pedro (2008), *Mito y realidad de Gustavo Adolfo Bécquer: Las rimas*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- De Riquer, José Martín y Valverde, José María (2009), *Historia de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- Domínguez Caparrós, José (2009), *Introducción a la Teoría Literaria*, Madrid, Ramón Areces.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2004), *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, Síntesis.
- Goethe, Johann Wolfgang (2013), *Los sufrimientos del joven Werther*, Madrid, Vicens Vives.
- Hegel, Georg Wilhelm (1989), *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal.
- Horacio (1961), *Epístola a los Pisones*, Barcelona, Bosch.
- Jarra, René (1977), *Diccionario de términos e «Ismos» Literarios*, Madrid, Porrúa.
- Kant, Immanuel (1968), *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada.
- Rousseau, Jean-Jacques (1985), *Emilio, o De la educación*, Madrid, EDAF.
- Valéry, Paul (2007), *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robaina. Barcelona, Círculo de Lectores.
- Valverde, José María (1984), *Historia de la literatura universal. Romanticismo y Realismo*. Barcelona, Planeta.
- Valverde, José María (1989), *Poetas románticos ingleses*, Barcelona, Planeta.
- Villanueva, Darío (ed.) (1994), *Avances en teoría de la literatura: (estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- Wordsworth, William (1999), *Prólogo a baladas líricas, Preface to lyrical ballads*, Madrid, Hiperión.